ДА ЗДРАВСТВУЕТ XVII ГОДОВЩИНА ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В СССР!

Да здравствуют работники искусства и литературы, идущие рука об руку с рабочим классом в великом деле строительства социализма и усиления обороны нашей родины!

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 50 (642) ЦЕНА 20 коп.

6 НОЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦК КИНО-ФОТО-РАБОТНИКОВ

Да здравствует наша родная Красная армия — могучий оплот мирной политики советской власти, зоркий часовой советских границ, верный страж нашей великой родины

СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ РАПОРТУЕТ

Юбилей советской кинематографии—15-летие ее существования—совпадает с празднованием XVII годовщины октября. Декрет о национализации кинопредприятий нашей страны был опубликован в августе и полностью осуществлен в конце декабря 1919 г. В то время советская кинематография только еще зарождалась из хроники гражданской войны и революции.

В период 1919—1922 гг. распыленная, лишенная единого руководящего центра, технической и материальной базы, советская кинематография производила главным образом хронику. Однако за этот период удалось заснять и сохранить ценнейшие кинодокументы, отразившие борьбу партии и правительства против врагов Советской страны, против голода, разрухи. Удалось сделать и кинопортреты вождей революции.

Декреты Совнаркома РСФСР за 1922—24 гг., направленные к об'единению и централизации всего кинодела, явились решающим мероприятием по собиранию и использованию всех имеющихся творческих сил новой советской кинематографии, явились началом организации собственной материально-технической базы.

Первый период расцвета советского кинопроизводства падает на пятилетие 1925—1930 гг. Обнаружились огромные потенциальные творческие возможности молодой плеяды талантливых советских режиссеров, выросших и творчески сформировавшихся уже в эпоху революции. В этот период были сделаны блестящие фильмы, доставившие советской кинематографии мировую славу: «Стачка» **С. Эйзенштейна**, «Броненосец Потемкин», «Октябрь» **С. Эйзенштейна и Г. Александрова**, «Мать», «Потомок Чингис-Хана», «Конец Санкт-Петербурга» **В. Пудовкина**, «Обломок империи» **Ф. Эрмлера**, ряд фильм ленинградской киногруппы ФЭКС (фабрика эксцентрического актера), причем лучшие из них—«Шинель», «СВД», «Новый Вавилон». Эта группа выдвинула несколько талантливых молодых режиссеров: **Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Юткевича, С. Герасимова** и ряд превосходных актеров: **Костричкина, Кузьмину, Соболевского, Жеймо**.

В это пятилетие выросли кадры режиссеров хроникальной, документальной фильмы: **Ерофеев, Шуб, Вертов**. В это же пятилетие вырос и возмужал огромный талант украинской кинематографии: **Александр Довженко**, создавший такие фильмы, как «Звенигора», «Арсенал» и «Земля».

А какие актерские силы были выпестованы за эти годы?! **Баталов, Хохлова, Магарилл, Мосоха**. С каждым из этих имен связано представление о прекрасных образах советского киноискусства. Этот период выдвинул и своих ведущих операторов: **Тиссэ, Головню, Москвина, Левицкого** и др.

Новые задачи, которые **т. Сталин** поставил перед кино на XVII парт-с'езде (1934 г.), задачи, выдвинутые реконструктивным периодом, обнаружили глубокие прорывы по всей линии советской кинематографии. Сценарные заготовки были мизерно малы, не отвечали тематике, тематике, отражающей социалистическую реконструкцию сельского хозяйства, большевистские темпы индустриализации страны. Творческие, режиссерские и сценарные концепции нуждались в решительном пересмотре. Первое пятилетие советской кинематографии 1919—1923 гг. сложилось под знаком революционной тематики, выдвинуло в качестве нового жанра бессюжетную, фрагментарную форму трактовки исторических событий и искупало отсутствие сюжета политическими лозунгами, пафосом тогда еще нужных боевых митинговых речей.

Постановление ЦК ВКП(б) о развитии советской кинематографии от 8 декабря 1931 г. и историческое решение о перестройке фронта искусства от 23 апреля 1932 г., с последовавшими за ним огромными организационными и идеологическими сдвигами внутри кинопроизводства, решительная творческая перестройка работников художественной кинематографии—позволили советской кинематографии выйти из глубокого прорыва и стать на путь роста.

Ряд хозяйственных мероприятий, связанных с поднятием нашей сырьевой и технической базы, освобождением от импорта, об'единение всех видов хроники в самостоятельную и новую отрасль киноискусства—художественную хроникальную кинематографию (создание специальных фабрик хроники и об'единение их в особый союзный трест), выделение специальных кинопредприятий для производства технических и научных фильм—все это внесло ясность в наши тематические и хозяйственные планы. Сугубое внимание было обращено на производство художественных фильм. К работе был привлечен ряд советских писателей, как, например, **Фадеев, Ильф и Петров, Вишневский, Авдеенко, Бабель, Олеша, Панферов, Шолохов, Шухов, Павленко, М. Пришвин, Г. Никифоров** и др.

Первой большой победой в советской кинематографии была фильма «Встречный» реж. **Эрмлера и Юткевича**. Это—любимая фильма советского зрителя. Ему предшествовали более ранние удачные опыты производства звуковых фильм — «Златые горы» **Юткевича**, «Одна» **Козинцева и Трауберга** и «Путевка в жизнь» **Экка**.

«Встречный» показал преимущества сюжетной, занимательной кинематографии перед бессюжетной и практическое осуществление в кинематографе стиля социалистического реализма.

В течение 1933—34 гг. мы выпустили ряд новых фильм, которыми советская кинематография может гордиться. Таковы: «Иван» **Довженко**, «Иудушка Головлев» (по Щедрину) реж. **Ивановского**, «Петербургская ночь» реж. **Г. Рошаль и В. Строевой**, «Гроза» по Островскому реж. **В. Петрова**, героическая фильма Союзкинохроники «Челюскин» (операторы «Челюскина» **Шафран и Трояновский**), «Пышка» **М. Ромма** по новелле Мопассана, и только что вышедшая, блестящая по мастерству и направленности большая художественная фильма бр. Васильевых «Чапай». Несколько веселых комедий: «Любовь Алены» **Юрцева**, «Юность» **И. Трауберга**, «Люблю ли тебя» **С. Герасимова** и «Веселые ребята» **А. Александрова**, которая в скором времени появится на экранах.

Рост наших национальных кинопредприятий иллюстрируют вновь выпущенные фильмы: «Песнь о счастьи» реж. **Донского и Легошина** (производство Востокфильм), «Последний маскарад», реж. **Михо Чиаурели**, «Приданое Жужуны» реж. **Палавандишвили** и «До скорого свидания» реж. **Макарова**,—все фильмы производства Госкинпром Грузии.

Лучшие образцы советской кинопродукции, показанные нами на международной киновыставке, вызвали бурный восторг посетителей и руководителей выставки. В результате СССР получил одну из двух первых премий выставки—кубок. Советские фильмы «Гроза», «Петербургская ночь», «Пышка», «Челюскин», «Веселые ребята», «Парад физкультуры в Москве» и «Снежный марш», показанные на выставке, привели к триумфу советской кинематографии. На одном из вневыставочных просмотров была показана и документальная фильма «Три песни о Ленине».

К XVII годовщине Октябрьской революции и до конца 1934 г. нами будет выпущен ряд новых фильм: «Крестьяне» реж. **Эрмлера**; «Стяжатели», сатира реж. **Медведкина**; «Чапаев» (по Фурманову) реж. бр. Васильевых, «Ненависть» реж. **Преображенской и Правова**, «Юность Максима» реж. **Г. Козинцева и Л. Трауберга**, фильма «Новый Гулливер» реж. **Птушко**.

Из фильм, выходящих из производства в 1935 г., обещают быть интересными «Заключенные», автор — **Погодин**, реж. — **Червяков**, «Мы из Кронштадта» по сценарию драматурга **Вишневского**, реж. — **Дзиган**, «Под куполом цирка» реж. **Александрова**, «Анка» по сценарию **Катерины Виноградской**, реж. **М. Ромма**, «Половодье» реж. **Голуба и Савченко**; «Аэроград» реж. **Александра Довженко**.

Лавры режиссеров по праву разделяют операторы — **Нильсен, Волчек, Екельчик, Гинцбург, Кольцатый**, актеры — засл. артист Республики **В. Гардин, Жаров, Тарасова, Борис Тенин, Горюнов, Кмеригин, Добронравов, Поляков, Яншин**. Понятие, не исчерпаем список талантов в советской кинематографии!

Все эти успехи не должны кружить нам головы. Предстоит еще огромная работа по привлечению и закреплению за нами лучших сил советской литературы, драматургии, живописи, театра, по улучшению и рационализации технической базы и организации производства.

Много трудных и ответственных задач стоят перед нами. Рапортуя стране в дни празднования 17-летия революции о наших достижениях и успехах за 15 лет, мы обещаем отдать все силы на борьбу за новый под'ем, рост и развитие киноискусства.

Мы хотим создать и мы создадим фильмы, достойные нашей замечательной эпохи, фильмы, каждой из которых нет равных в мире.

БОРИС ШУМЯЦКИЙ

ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ ВО ВСЕМ МИРЕ!

1. «Броненосец Потемкин» — реж. Эйзенштейн, 1926 г. 2. «Мать» — реж. Пудовкин, 1926 г. 3. «Обломок империи» — реж. Эрмлер, 1929 г. 4. «Арсенал» — реж. Довженко, 1929 г. 5. «Земля» — реж. Довженко, 1930 г. 6. «Путевка в жизнь» — реж. Экк, 1931 г.

УДАРНИК-ОПЕРАТОР

В октябрьские дни имя Ешурина занимает почетное место в списке ударников Московской фабрики Союзкинохроники.

Ешурину двадцать пять лет.

Выросший в пролетарской семье, Ешурин — оператор подлинно советской формации.

Только в 1924 г. он закончил советскую трудшколу.

В том же году Ешурин начал работу в Пролеткино. Сначала экспедитором, потом учеником оператора.

Ешурин не только носил аппарат и заряжал кассеты. Он был учеником в подлинном, настоящем и широком смысле этого слова.

Он учился много и горячо. Занимался дома по математике и физике. Ночи просиживал за книгами классиков. Никогда и нигде, в экспедициях, в поездах, в длительных поездках по стране, не расставался с книгами. Внимательно и неустанно изучал аппарат, оптику, свойства пленки. Он высоко нес звание члена ВЛКСМ. В комсомол Ешурин вступил в 1924 г. Вместе с группой товарищей организовал комсомольскую ячейку Пролеткино.

В 1927 г. уже в качестве самостоятельного оператора Ешурин пришел в кинохронику.

С этого года начинается творческая биография Ешурина.

На стене его комнаты висит большая карта нашей страны. Взглянув на [illegible] многие могут ему позавидовать. [illegible] густо усеяна флажками, отм[illegible]ми места, в которых побывал [illegible] ды работы в хронике вооруж[illegible] киноаппаратом Ешурин.

На его глазах пошел первый [illegible] Турксиба. Он руководил [illegible] кинорелакцией в Челябинске [illegible] напряженные дни строительства [illegible] тракторного завода. Он снимал в [illegible]закстане, Абхазии, Армении, [illegible]руссии, в колхозах, на [illegible] шахтах Украины. Участник [illegible] «Садко», он побывал в районе Северной Земли, на островах Диксон и Уединения.

География нашей страны изучена Ешуриным по живой книге семи республик.

Сейчас Ешурин снимает фильму-отчет Фрунзенского райсовета Москвы VII с'езду советов.

Прекрасные показатели ударной работы над этой фильмой со всей бригадой по праву разделяет Ешурин.

Да иначе он и не привык работать. В Ешурине воплощено все лучшее, что заключает в себе звание ударника.

Он работает четко, действенно, оперативно. Аппарат всегда в боевой готовности, в прекрасном техническом состоянии, всегда действует безотказно.

Тов. Ешурин

[illegible]ичные, вдумчивые, изобретательные, фотографически выразительные с'емки Ешурина из номера в номер украшают издания Союзкинохроники.

[illegible] занятый с'емками, часто на[illegible] вне стен фабрики, Ешурин [illegible] время и для об[illegible] работы. Он активнейший [illegible]. [illegible]ный автор фаб[illegible].

[illegible]атую годовщину [illegible] достижениях, Московская [illegible]хроники должна [illegible] рапорт и имя Ешурина, в [illegible] рядах выросшего за эти годы в одного из передовых творческих работников советской кинохроники.

Р. МИЛЛИН

ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ИЗЫСКАТЕЛЬ, НОВАТОР

Довженко начал свой путь, как начал его молодой Гоголь, — с романтизации далекого прошлого украинской деревни. Одна из первых картин его — «Звенигора» — еще дышала отголосками детских привязанностей к поэтическим легендам деревенской Украины. Но на такой романтике Довженко остановиться не мог. Жизнь его звала — он шел вперед. Решалась судьба исторического Ивана. Как же мог его поэт не итти, не падать и не подыматься вместе с ним? И это проходит через все его картины.

Каким крестьянин пришел из старой жизни, каким вышел из империалистической войны, что получил и что завоевал в революции, как вырос и выпрямился на этапах индустриализации и коллективизации, — вот о чем рассказывают полотна Довженко. Глубокие процессы советской жизни сказались в процессах его творчества. Живя и дыша ими, в их свете, он непрерывно разрабатывал тему движения крестьянина по новым путям.

В «Арсенале» он с физической наглядностью показал, как украинская деревня убедилась, что судьбу свою можно вырвать из чужих рук.

«Не туда бьешь, Иване», — говорит покорными голодными глазами тощая лошадь своему столь же тощему хозяину. Он потерял руку на войне. Он возвратился к своему полю. Не никнут бесплодные колосья. Иван бьет безгласную и бессильную помочь ему конягу. Он вымещает на ней свои социальные обиды.

«Не туда бьешь, Иване», — читает он в голодных глазах лошади те мысли, что разбудили в нем обманувшая его война, обеспложенное поле, покинутые женщины, опустошенная деревня.

Куда ударил Иван? — вот о чем в дальнейшем повествует картина. Художник не поскупился на краски, чтобы дать в карикатурном изображении самовлюбленных питомцев рады, жаждущих буржуазно-кулацкой «самостийности». Для Ивана все это являло опасность возвращения к разбитому корыту. Сила, к которой он мог льнуть, зрела на Киевском арсенале, но арсенал потерпел на первых порах поражение. И вместе потерпел поражение Иван.

Оригинальность, артистическую тонкость и глубину чутья Довженко проявил в том, что попытался в этой картине синтетически воплотить образ всей Украины, охваченной гражданской войной в поле и на полотне дороги, в цеху и на улице, в вагоне и в походе, под небом Киева и под куполом правительственного здания, резко подчеркивая борьбу реакционных и революционных сил.

В последующей работе «Земля» Довженко произносит первое вешнее слово о всходах социализма в советской деревне Украины на пороге ее индустриализации.

Во весь поэтический голос он утверждает радость, силу, здоровье молодого тракториста, его простую жизнь и борьбу, его простую и прекрасную смерть во имя изобилия и плодородия, какую деревня завоевывала, получая индустриальное оснащение из рук пролетариата.

В поэтической живописи о революции проснувшейся деревни, как «Майская ночь» Гоголя о старой деревне, усыпленной суевериями и религией, останется июльская ночь, деревенская дорога, тишина садов украинских, изнемогающих от плодов. Еще очень и очень смутны были тогда перспективы советской деревни. Коллективизация только начала развиваться, но кулак еще не был сломан. А Довженко уже утверждал неизбежную и безусловную победу советской деревни. Он взял обычный известный деревенский круговорот жизни на земле — рождение, смерть, сон, пищу, работу — и ярко показал ее дедовское течение, сламываемое борьбой и работой советских внуков. Он открыл во внуках ту диалектику души, весь тот арсенал чувств и мыслей, по каким распознаешь в них молодых соратников и пионеров социализма.

В следующей картине, в «Иване», есть внушительная сцена окончательного прощания со старой деревней. В далеком поле, уменьшаясь и тая, постепенно теряются и исчезают вдали землеробы в свитках, украинки в расшитых сорочках и ярких «спидницах». Затихает последняя песнь, идущая из глухих веков ее прошлого. И выплывает Днепрострой, куда приходит молодой колхозник Иван.

Однако полностью картина не удалась. Вся первоначальная растерянность незрелого, молодого украинского колхозника перед лицом индустриально растущего городского рабочего сказалась в этой картине. Сказалась и растерянность самого поэта, который в этой картине не поднялся над своим героем, как он поднялся над ним в «Земле». Там он вел героя. Здесь герой повел его.

Генеральный путь украинского крестьянина Довженко пытается показать в новой картине «Аэроград». Крестьянин-украинец взят на этапе завершающихся побед, в обстановке весьма суровой и своеобразной. Было бы легкомысленно на основании пока только одного сценария, в котором к тому же немало понятных только самому Довженко намеков, предрешать успех картины. Но интимный взор художника, те чувства и мысли, которые разбудило в нем крестьянство, прощающееся с трагизмом «двойного» бытия, не только видны, но и отчетливо ощутимы.

Поэзию далекой тайги, поэзию войны с ней, образы подвижных массивов крестьянства, разнонационального состава и их индивидуальные образы, слияние крестьянства с новаторскими силами «Аэрограда», который только строится, — вот что намечается для воплощения. Воплотит ли поэт волнующий его замысел до конца в этой картине или придется возвратиться к этому же замыслу еще и в другой, — одно ясно: Александр Довженко хочет завершить весь ход мыслей и чувств, связанных с участью трех поколений украинского крестьянства.

Политическая зрелость Довженко сказалась в том, что он нашел художественное решение этой участи в общественной обстановке на Дальнем Востоке. Конечно, в Глушаке дан тот же Василий из «Земли», только уже пожилой и зрелый. Он, вероятно, был и партизаном, боролся с японскими интервентами. Довженко не погрешил против реальной обстановки. Он мог сделать Глушака хлеборобом. Тогда не была бы оттенена романтика Дальнего Востока. Он сделал Глушака следопытом, лучшим охотником на тигров. Его уважают и даже побаиваются, когда он защищает классовую правду. Около него — Ван-Лин, олицетворение советского китайца. Под руководством Глушака Ван-Лин следит за врагами, сакуралжи и раскольниками. И падает в борьбе. Глушак выносит на руках тело Ван-Лина из тайги и передает на самолет сыну своему Владимиру. Этот символизм довольно туманен, и куда полетит самолет, мы так и не знаем пока. Затем идет гибель самурая от руки того же летчика Владимира, второго поколения Глушаков, потом замечательная, почти классическая сцена расставания следопыта с Худяковым, с которым «пятьдесят лет дружбы прошумели в тайге, как один день». Эту тайгу Глушак защищает, потому что она защищает и убивает своего лучшего друга Худякова, так как он сомкнулся с самураями и зовет в тайгу японских интервентов для защиты своего хутора.

Что же остается? Победа Глушака над Худяковым? Победа советского крестьянина над кулаками-раскольниками?

Здесь остается не только это, но и жизнь одной Украины и смерть другой. Побеждает второе и третье поколение, которое уже будет жить в Аэрограде. Сын Владимира и внук Глушака — «маленький, косоглазый» — не украинец, не японец, не китаец, не русский, не чукча. Это — Кик — Дерсу — Ван-Лин — Павел, т. е. символ советского Дальнего Востока, в котором все национальности слиты на общесоветской основе. Одновременно воплощается в этом символе Аэроград, к которому стремятся аэропланы со всех концов советской земли.

А. Довженко

Довженко занимает своеобразное место в советском кино. И занимает по праву глубокого поэта. У него своя манера, свои приемы, своя тема. Он не предается самоуспокоению после больших удач, не теряется после поражений. Его поэтическая мысль — всегда в поисках. Поэтическое зрение — всегда настороже. Каждой новой картиной — удалась ли она вполне или не совсем удалась — он приносит свежесть дыхания советской жизни. Он — исследователь, изыскатель и новатор.

Он работает, ищет, пробует. «Иван», как и «Аэроград», полон этих проб, поисков иного угла зрения, иных способов осознания изменившегося у нас человека и изменяемой им действительности. Момент, когда главный герой Глушак убивает своего старого друга Василия Худякова, не уступает моменту убийства тракториста в «Земле». Оно протекает в безмолвии, детали прощания и слова прощания звучат новонайденной Глушаком моралью, а не только одними непосредственными эмоциями. Довженко подошел и здесь с общими нагрузками замысла всей картины на каждую отдельную деталь. Общая жизнь всего сценария звучит в деталях его клавиатурой всех оттенков.

Все слагается в его картинах в один синтетический образ, охватывающий все его поиски, это образ крестьянской Украины.

То, что заронила воспламененная и расколотая гражданской войной деревня в воображении юного Довженко, зрело и созревало в процессах изменения всей нашей действительности. Это тот образ-интеграл, который возводит всякое его произведение в степень общественного события или явления.

Перекличка, преимущественно с Гоголем, и другими художниками, рисовавшими крестьянство, не только уместна, но и неизбежна. Довженко отвечает, как заново решает все вопросы жизни колхозный Иван, но не по-кругломy, по-дурацки, по-мужицки, а по-пролетарски по-умному, по-большевистски. Он не только отказывается от всех завоеваний, но и взял и возьмет все — и меч, и власть, и культуру, чтобы разрешить свою участь совместно с рабочим.

На протяжении многих лет менялась концепция этого образа. Довженко подводит к истокам не только того, как Украина и ее крестьянин вырываются из-под власти земли и ему [illegible]учается власть над землей, но и к истокам того, почему в краткий срок [illegible] гигантский прыжок к совершенно новому человеческому [illegible].

Этот образ нарастания мощи Украины и крестьянства обнимает жизнь всех его [illegible].

Политическая зрелость Довженко получила и зрелое художественно выражение. Поэт — в лице трех поколений Глушаков — обнял крестьянскую проблему во всем ее советском об'еме. Показал как об'ективно крестьянин в нашей стране входит в общепролетарское русло, приобщается к рабочему и [illegible] им. То, к чему он рвался в «Иване», нашло свое решение и завершение в «Аэрограде», притом все это под[illegible]нято до пафоса обороны СССР.

Поэт этим самым поднялся на общесоюзную вышку, [illegible] в искусстве те большие контуры, которые партия очерчивает и воплощает в нашей действительности.

С. П[illegible]ЕЙГЕР.

ПУТЬ СОВЕТСКОЙ КИНОАКТРИСЫ

СОВЕТСКАЯ кинематография за 15 лет своего су[illegible] вырастила новые [illegible] кадры.

Выросло молодое актерское [illegible], воспитанное в условиях советского кинопроизводства, в атмосфере советской действительности.

Елена Александровна Кузьмина — одна из интереснейших представителей молодого поколения советских киноактеров.

★

Творческая биография Елены Александровны Кузьминой сравнительно невелика. «Новый Вавилон» (1929 г.) — Луиза; «Одна» (1931 г.) — учительница Кузьмина; «Окраина» (1934 г.) — Мария.

Несколько нетипичных фильм мы исключаем.

Мастерская фэксов в «Новом Вавилоне» показала замечательный актерский коллектив, выросший за пять лет, любовную тщательную работу со светом, с исторической фактурой, показала горячее желание изобразить героическое прошлое революции. Фильма обнаружила и слабые стороны искусства фэксов, слабость драматургического построения, не передавшего даже основных, опорных событий Парижской коммуны, после разгрома французской армии пруссаками, нависшее смакование частностей — выделение деталей за счет общего и главного.

В системе разорванных между собой художественных деталей [illegible] особой живью образ робкой и [illegible]ной, всегда голодной продавщицы модного магазина — Луизы.

Луиза некрасива. Клетчатое, много раз стиранное платье обтягивает еще нерасцветшие формы тела, сжатые голодом и страхом. Влажный, насыщенный парами воздух магазина [illegible] головку с жалкой взбитой прической. На лице вспыхивает и гаснет профессиональная улыбка продавщицы. Конверт [illegible] прерывает голодный завтрак Луизы. Как жалка и просительна ее улыбка! Но вот она смята сильнейшим [illegible] страха перед увольнением. Конверт — это расчет. Мускулы лица дряблеют. Испарина ужаса покрывает лоб и скулы. Уволена? О, нет! Это только приглашение на бал, присланное дирекцией магазина. Какое счастье!

[illegible] лица светлеют, расцветают и [illegible] радости вырывается из груди. [illegible] и смешная Луиза [illegible] в облаках сигарного дыма, среди расплывшихся пятен женских [illegible] рожков. Она — в своем самом лучшем наряде из дешевого шелка, с [illegible] кружевцем и [illegible] на юбке. Голодными глазами впитывает девушка веселье парадных пар. Она — одна.

Драматургического задания для Луизы нет ни в этой сцене, ни в сцене встречи с нищенствующим солдатом Жаном (актер Соболевский), ни в сцене встречи французской армии, где Луиза только женщина из народа. И все же эта худенькая продавщица живет в кругу своих мыслей и чувств, свойственных француженке-пролетарке семидесятых годов.

Драматурги фильмы не показали перелома в сознании Луизы. Что толкнуло ее на баррикады восставшего Парижа? В сцене прощания с Жаном экспрессия и сила, с которой девушка своими слабыми руками удерживает солдата, уходящего к изменникам в Версаль, даны уже на основе совершившегося перелома. Робкая, слабая продавщица превратилась в сильную женщину из батальонов Парижской коммуны, одну из тех, чьи имена вписаны в книгу памяти пролетариата.

В глазах Луизы горит огонь страстной ненависти и решимости.

Это лицо нельзя забыть! Вот она мечется по горящей баррикаде, под[illegible] версальскими ядрами. [illegible] пламени лижут складки ее кашемировой юбки. Она ничего не замечает. Сознание гибели, обреченность [illegible] в каждом движении ее [illegible], рук, фигуры.

В исступлении она выкрикивает ругательства и проклятия.

Загнанным зверем глядит Луиза в сцене расстрела коммунаров. Она стоит на вязкой, жирной грязи кладбища Перлашез, среди потоков дождя. Свет фонарей, колеблемых ветром, вырывает из мглы лица коммунаров, над которыми совершается комедия суда. Прижавшись к матери Луиза хохочет над цинизмом своих убийц.

Жан роет ей могилу! Провалы ее глаз и рта искажены гримасой смеха.

Мелодраматизм положения углубляется реализмом игры.

В образе, созданном Кузьминой, нельзя искать исторической портретности. Это не Луиза Мишель, не Андрэ Лео, не Елизавета Дмитриева. Это — девушка из массы. Может быть одна из исторического «батальона Монмартра».

Четкость и ясность актерских композиций Кузьминой — Луизы роднит ее с лучшими образами участниц трагических событий 1871 г. Эти образы застыли на гравюрах и рисунках безымянных современников коммуны. Это были прачки, модистки, нат[illegible], в изорванных юбках, с волосами относимыми ветром, с простертыми вперед руками, с лицами, горящими вдохновением ненависти и борьбы.

В перерыве между ролью Луизы и ролью учительницы Кузьминой в фильме «Одна» Елена Александровна много работала над собой. Она искала близкий ей характер. Умение владеть лицом и телом ей хотелось использовать для большой, содержательной, близкой ей по идее роли. Эту роль дала ей фильма «Одна». В 1931 году — год появления фильмы — ее много ругали, говорили о вредности чуть ли не о греховности мировоззрения ее авторов. Критика этого года страдала излишним благочестием (на это указывали и в то время). Благочестие не позволило критикам заметить, что фильма — художественный, правдивый документ о перестройке сознания некоторых отсталых слоев советской интеллигенции.

1929—1933 гг. были периодом резкого обострения классовой борьбы и [illegible] классового расслоения в среде интеллигенции.

[illegible] часть уходила в контрреволюцию (вредительство), другая — в активную работу на новостройках, в строительство социализма в городе и на селе.

Фильма показала, как условия работы в алтайской деревне заставили слабую, мечтающую о личном уюте учительницу активно вмешаться в опасную и сложную борьбу с баем.

В фильме «Одна» много автобиографического. Для ее режиссеров, для самой Елены Александровны фильма пронизана единым, страстным желанием: показать искренне, без прикрас, как труден путь перевоспитания человека и как оно закономерно в обстановке борьбы за бесклассовое общество.

Е. КУЗЬМИНА

Три этапа развития характера учительницы дает Елена Александровна. Вот она стоит перед нами в простом белом платье, почти без грима, с волосами, гладко назад причесанными. В юном милом облике уже чувствуется нечто от профессиональной сухости педагога. Ощущение актерской игры совершенно пропадает, когда Кузьмина ждет «его» (актер Соболевский) или радостно порхает у витрины посудно-мебельного магазина. Но вот Кузьмина появляется из черной глубокой тени, отбрасываемой на мостовую зданием большого советского учреждения, где решается судьба тысяч таких же, как и она, учительниц. Волосы чуть растрепались, лицо осунулось и [illegible]. У телефонной будки, на крупном плане, можно разглядеть страдающую складку рта, страдальчески вытянутую шею. Она назначена на Алтай. Сознание утраты «его» и уютной, спокойной жизни только теперь охватило ее полностью. Она трусливо мечется в клетке телефонной будки. Лицо, освещенное счастьем и прекрасное в первых кадрах, кажется теперь неприятным. Страх за свое мелкое, домашнее счастье истощил, смял его.

Развитие образа построено на столкновении учительницы с косностью, грязью, мраком алтайской деревни и с сонной бездеятельностью ее сельсовета.

Страшна символическая кожа лошади, натянутая на палку (остатки анимистических верований алтайцев-скотоводов), страшна оскалом мертвых зубов. На нее с ужасом взирает учительница Кузьмина. Удивление и ужас выражают еще непреодоленную пассивность, созерцательное отношение к миру, бессилие перед его страшными явлениями и неумение его переделать. И только в сцене убоя скота ужас и удивление сменяются чем-то новым. Кузьмина подходит к баю, и зритель видит ее лицо, внезапно преображенным под влиянием сильного и справедливого чувства.

Высшей точкой развития образа является сцена замерзания, когда учительница Кузьмина, выброшенная возницей бая на снег, бредет, спотыкаясь, обратно в деревню. Сначала лицо ее весело, она не верит в то, что ее выбросили из саней нарочно («лошадь понесла»). Способность к иллюзиям, к мечтательности, наивная доверчивость мешают ей трезво оценить положение. Согревая руку, она подносит ее к лицу. Огромная рукавица закрывает нижнюю часть лица. Но вот постепенно лоб, брови, глаза начинают меняться под влиянием мысли о том, что ее решили убить. И тогда, какая мудрая зрелость, какое мужество, какое отчаяние (от того, что она не доехала до города, не рассказала о бае) прорываются сквозь [illegible] надеждой черты! В отчаянии она бьет руками снежную землю.

— Дура, врагу поверила!

В последних сценах физическое страдание (отмороженные руки) выражается взглядом, блестящим от слез, обессиленной улыбкой и губами, шепчущими имя любимого. Все это передано в мягкой и замечательной глубокой разработке, в которой нет ничего лишнего, ничего случайного, у Кузьминой страдают даже закрытые глаза.

В маленькой роли Марии из фильмы «Окраина» (реж. Барнет, сценарий Барнета и К. Финна) Елена Александровна сумела дать цельный запоминающийся образ девушки. Мария — девушка из глухого русского городка, угадывает в пленном немецком солдате близкого ей человека и по-человечески, тепло помогает ему в трудные минуты. В финале фильмы — она рядом с ним шагает на демонстрации. Вот и все. Драматургически образ не доработан, не сделан. Но талантливость, ум и юмор Елены Александровны сказались на внешнем облике Марии. Очаровательно смешно ее платье с цветочками и оборочками, косы, собранные в пучки на ушах, неловкость подростка, сквозь которую глядит прелесть женственности.

Все три образа, созданные Еленой Александровной, обнаруживают ее основную творческую концепцию. Елена Александровна, взрощенная нашей эпохой, впитавшая соки советской культуры, воспроизводит с необычайным реализмом, искренностью, исторической локальностью женские натуры мягкого, лирического склада, смешные, трогательные и [illegible]ые, умеющие глубоко любить, с [illegible] несколько пассивные и склонные более к созерцательности, нежели к активной работе. Кузьмина [illegible] понимает и воспроизводит перерождение таких натур в натуры активные, действенные, способные на большие жертвы ради общественного блага. Это последнее дано таланту актрисы всей суммой условий социалистической революции. Елена Александровна принимает те поправки, которые вносит революция в биографии ее героинь.

Она видит, что [illegible] продавщицы Луизы, учительницы Кузьминой, маленькой Марии может быть исправлена и наполнена новым прекрасным содержанием только через революцию, как исправлена и наполнена подлинно творческим содержанием жизнь самой Елены Александровны, представительницы нового октябрьского поколения советской художественной интеллигенции.

В. ПЕТРОВА

7. «Встречный» — реж. Эрмлер и Юткевич, 1932 г. 8. «Окраина» — реж. Барнет, 1932 г. 9. «26 комиссаров» — реж. Шенгелая, 1933 г. 10. «Петербургская ночь», реж. Рошаль и Строева 1933 г. 11 «Гроза» — реж. Петров, 1933 г. 12. «Челюскин» — реж. Шафран и Трояновский, 1934 г.

ИРА СЕТКИНА

Режиссер Сеткина будет монтировать октябрьский выпуск Союзкинохроники

Эта обычная текущая работа — радостный этап в жизни и творчестве Сеткиной.

Семнадцать лет назад Ира Сеткина в качестве ученицы-склейщицы в кинопрокатной конторе Патэ-Кок впервые взяла в руки кинопленку. Ира пришла сюда после четырех лет изнурительного труда мотальщицы шелка на шелкотканкой фабрике Жиро. На этой фабрике тридцать пять лет без перерыва проработала ее мать. Отец работал на ткацкой фабрике Рыбакова. Кроме Иры в в семье было еще трое детей. И мать и отец зарабатывали очень мало. Отец пил. Семья всегда жила впроголодь, ютясь в маленькой подвальной комнате. Из-за невзноса квартплаты семья не меньше восьми раз в год переселялась из подвала в подвал.

Подавляемая нуждой и голодом, обычными в рабочей семье царской России, мать все же мечтала о «хорошей жизни» для своих детей. Она отдала старшую дочь Иру в городскую школу.

Но отца забрали на войну. Пришлось бросить школу и пойти в няньки, зарабатывать семье на жизнь. Потом мать, долго копившая взятку мастеру, устроила Иру к себе на фабрику. И, наконец, контора Патэ-Кок. Ученица-склейщица.

В конторе Патэ-Кок долго работать не пришлось. Октябрьская революция поставила у власти новых хозяев. Во главе национализированных кинопредприятий стал кино-фотокомитет. Сеткина была зачислена монтажницей негатива в отдел производства научных фильм. В те дни мало было картин советского производства. Поэтому перемонтаж фильм старого фонда решал успех проката, а темпы и качество работы монтажных бригад решали успех перемонтажа. Бригада Сеткиной шла впереди всех. Это была первая ударная работа Сеткиной.

Монтаж негатива бесчисленных картин вооружил Сеткину большим производственным опытом. На фабрику Культкино она пришла прекрасно знающей свое дело монтажницей. Ей поручали самые сложные задания. Под руководством Вертова, Кауфмана и Копалина она монтировала негативы картин «Шагай, Совет» и «Шестая часть мира». Это приблизило ее к хронике.

И когда в 1926 г., в связи с работой по картине «Шагай, Совет», Сеткина перешла в отдел хроники фабрики Культурфильм, ее прикрепили к «Совкиножурналу».

Каждый номер «Совкиножурнала» увлекательно рассказывал о самых ярких событиях, происшедших в нашей стране. Трудно было работать над журналом, не будучи в курсе этих событий и всей политической жизни Союза.

Сеткина всерьез взялась за газеты. До этого ее не интересовала общественная жизнь предприятий. В газете ее привлекал лишь отдел происшествий.

Она была прекрасной производственницей, но обывательская ограниченность среды сужала ее кругозор.

В отделе же кинохроники ее жизнь пошла по-новому.

Сеткиной надоело склеивать куски кинопленки, фиксировавшей эпизод новой жизни.

Ей захотелось самой **строить** эту новую жизнь.

Ира увлеклась общественной работой, стала посещать политкружок Ее выбрали в фабком.

В 1929 г. Сеткина была принята в кандидаты партии и тогда же вступила в совпартшколу.

На общем собрании коллектива фабрики ее единогласно выбрали в члены райсовета.

Сеткина в течение года руководила секцией здравоохранения. Была делегатом областного с'езда советов. Это был период большого, общественного, политического и культурного роста. Когда на общефабричном собрании под несмолкаемые аплодисменты Сеткина отчитывалась о своей работе в совете, все увидели, какой замечательный путь ею пройден. В этот год выявилось и творческое лицо Сеткиной. Подняв работу монтажницы до высоты искусства, она завоевала право на творческое участие в создании хроникальных фильм.

И. Сеткина

В октябрьские праздники 1930 г. монтажницу Сеткину выделили на самостоятельную работу редактора-монтажера «Союзкиножурнала».

В эти же дни ее включили в ряды действительных членов ВКП(б).

Четвертый год Сеткина — член бюро фабричной партячейки. Затем член парткомитета. Учась в вечернем Комвузе, она руководит политкружком.

Четвертый год Сеткина — в рядах ведущих режиссеров-монтажеров «Союзкиножурнала», «Пионеркино» и сейчас работает над журналом «Социалистическая деревня».

«Социалистическая деревня» — киножурнал, требующий оригинальности языка и формы. Сеткина вместе со всей бригадой «Соц. деревни» (Копалин, Зернов) вдумчиво работает над каждым номером, каждым «сюжетом», каждым титром журнала.

Растет культура колхозника села. У «Социалистической деревни» — огромное будущее.

Большое творческое будущее открывается перед Сеткиной. Мечта матери, почти полвека отдавшей страшной и тяжелой работе у хозяев, мечта о свободной и творческой жизни для ее детей становится реальностью. Старшая дочь Ира прошла прекрасную школу семнадцати лет Октября, выросла в большого человека, своими руками строящего радостную, социалистическую жизнь не только для себя, но и для десятков и сотен тысяч ей подобных, свободных, активных, подлинных людей.

Р. КАЦМАН

„СТЯЖАТЕЛИ“ ЗАКОНЧЕНА В СРОК

Группа по фильме «Стяжатели» (реж. Медведкин, опер. Трояновский) включилась в октябрьский производственный поход и обязалась сдать фильму к XVII годовщине Октября.

Сегодня 2-я фабрика Москинокомбината рапортует: **картина закончена и сдана. Сроки выдержаны.**

НА СОБСТВЕННОЙ ПЛЕНКЕ

XVII годовщину Октября советская пленочная промышленность встречает невиданным под'емом производства. За девять месяцев этого года выпущено 32,4 млн. метров пленки, а за год ожидаемое выполнение составит 51,4 млн. метров.

Это — крупная победа на фронте борьбы за социализм. Советская кинематография, борющаяся за наиболее полное удовлетворение неуклонно растущих культурных потребностей рабочих и крестьянских масс, обрела прочную сырьевую базу и окончательно освободилась от иностранной зависимости.

Развитие пленочной промышленности прошло быстрыми темпами, несмотря на ряд трудностей и препятствий. Преодолевая оппортунистическое неверие в возможность построения собственной сырьевой базы для кинематографической промышленности, упорно борясь за освоение сложных технологических процессов, за создание квалифицированных кадров рабочих, работники пленочной промышленности сумели не только добиться массового выпуска пленки, но за три года **в два раза** увеличить выпуск продукции. Если в 1932 г. было выпущено всего 25,6 млн. метров (позитивной и негативной пленки), то за 1934 г. выполнение плана составит 48,7 млн. метров, в том числе 43,9 млн. позитивной и 4,8 млн. негативной. Освоено полностью производство ацетатной (негорючей) узкой пленки, которой выпущено уже 1,8 млн. метров. В этом году практически разрешен вопрос о массовом выпуске панхроматической пленки.

Таковы достижения пленочной промышленности. Однако нет надобности скрывать и недостатки. Производственная программа все еще недовыполняется. За 9 месяцев план выполнен всего на 73,3 проц., в том числе по позитивной пленке — 74,7 проц., по негативной — 58,2 проц. Несколько выше выполнение по ацетатной пленке — 84,1 проц.

Нехорошо обстоит дело с качественными показателями. Брак пленки продолжает расти, увеличиваться из года в год. В 1932 г. он составлял 23 проц., в 1933 г. — 25,7 проц., а в 1934 г. — 26,7 проц. Растет также и себестоимость: в 1932 г.— 330,8 (за 1000 погонных метров), в 1933 г .— 405,6, в 1934 г. — 420,5.

А. Груз
Управляющий ФОКХТ

Разумеется, повышение нормы брака в некоторой доле вызывается последовательным повышением требований к качеству продукции, строгостью бракеража. Немалую роль играет и невысокое качество получаемого пленочной промышленностью сырья, а также невысокая квалификация рабочих.

Однако в конечном счете все это упирается в причины, лежащие внутри пленочных фабрик. Недостаточной борьбой за улучшение жилищно-бытовых условий рабочих, за удовлетворение их повседневных нужд об'ясняется текучесть рабочей силы и обусловливаемая ею невысокая квалификация рабочих.

Специфические условия производства пленки, нуждающегося в соблюдении абсолютной чистоты, требует высокоответственного отношения к так называемым производственным мелочам, которые в пленочной промышленности играют решающую роль. Между тем, еще до сих пор в ведущих цехах (основном и эмульсионном) допускается грязь и отсутствует подлинная культура производства. Так, например, на Шостенской фабрике под трохмелями нередко находятся грязные тряпки и всякий мусор. В поливном отделении — жесть, тряпье, а в эмульсии нередко находили мух. Любопытно, что даже инженеры, которые должны давать пример чистоты и культурного отношения к производству, сами ходят без халатов и в грязной одежде. Фабрики имеют уже значительные достижения. Сумели ведь на той же Шостенской фабрике в отделочном цеху, благодаря жесткой системе контроля и повышению трудлисциплины, свести на-нет жалобы потребителя на неправильность метража.

Советская кинематография показала образцы высокого качества работ над художественными, хроникальными и техническими фильмами. Работники пленочных фабрик, перед лицом всей страны, всей советской кинематографии демонстрируя свои победы неуклонным повышением об'ема производства, должны обязаться ликвидировать отставание по качественным показателям и прочно стать в первые ряды борцов за социалистическую культуру!

Б. В—ОВ

БОЛЬШЕВИК-ХУДОЖНИК

I

В. Шкловский метко назвал Эрмлера «большим человеком с светлой головой», но сделанную им вместе с С. Юткевичем картину исключил из большого советского искусства.

«Существует великая советская кинематография, которая определила ход мировой литературы, помогла крупнейшим американским писателям в деле пересоздания их мышления, и есть «Встречный», который имеет успех у зрителя».

Так встретил т. Шкловский два года назад картину «Встречный».

Успех у зрителя не удивил т. Шкловского: «Существует драматургия Шекспира, Грибоедова, Эсхила и существует репертуар,—то, что идет в театрах... В великие эпохи, в эпоху расцвета античности, в эпоху Шекспира — репертуар и драматургия совпадают. Так должно быть в нашу эпоху. «Встречный» кинематографически снят грамотно... но путь «Встречного» — это путь репертуара, путь использования разных сведенных вместе, доходчивых вещей».

В переводе на более понятный язык это должно означать, что успех картины — явление закономерное с точки зрения репертуарной. Зритель всегда любил репертуар. По великое искусство не определяется отношением к нему потребителя...

— «Встречный» — репертуар, а не драматургия.

Наиболее интересно следующее об'яснение причины успеха «Встречного»:

«Правильное в успехе «Встречного» — это то, что в нем есть от политики партии, то, что в нем есть обыденный близкий, не напряженный человек. При оценке успеха «Встречного» нужно помнить, что успех этот создан партией, и тогда мы будем скромными».

Это самое замечательное место в выступлении В. Б. Шкловского. Картина вызвала к себе интерес, по мнению т. Шкловского, тем, что она показывала «что-то от политики партии». Советский зритель аплодирует партии и благодаря ей приемлет картину. Таким образом, успех картины — это успех политики партии. Правда, это не совсем вяжется с рассуждением о репертуаре и драматургии, но заслуживает внимания не это противоречие, а вопрос о партийности в картине «Встречный».

Советская кинематография выпустила не один десяток картин, в которых авторы весьма добросовестно старались проводить партийную линию в сюжете, в трактовке образов, по успеха эти картины не имели. Одни и те же зрители восторженно принимали «Встречный» и уходили с «Монометра». А ведь т. Роом хотел сделать партийную картину на актуальную политическую тему.

Таких примеров можно привести немало.

Партийность в картину не вставишь, как эпизод, а если вставишь, не получится партийной картины, и зрителя это оттолкнет своей схематичностью и примитивной агитационностью. Нужно органическое единство политической направленности и художественной изобразительности.

Тов. Шкловский не одинок в своем отрицательном отношении к картине. Михаил Шнейдер, автор содержательной статьи о творческой биографии Фридриха Эрмлера, дал «Встречному» очень невысокую оценку.

«Встречный» не был той картиной, — писал т. Шнейдер, — какую Эрмлер должен был дать советскому кино и себе. Эта грамотная работа была инсценировкой, а не творческим разрешением стоявших перед ним задач. Печатью гладкости, ловкости и эклектизма лег на картину рассчетливый рост отягченного известностью мастера, вместо художественного произведения она вышла удачным выступлением умелого говоруна».

Эта суровая оценка картины не закрывает перед Шнейдером творческого лица художника Эрмлера. Шнейдер знает ему цену. Он даже смягчает свой приговор над картиной: «Встречный» — это, во-первых, все же убежденное слово, сказанное среди почти всеобщей немоты, «Встречный» — это, во-вторых, слово, сказанное на новом языке».

Почему «убежденное слово», сказанное «на новом языке», не является художественным произведением, а «удачным выступлением умелого говоруна»?

Необходимо помнить, что оба цитируемых нами автора высоко расценивают потенциальные возможности Фридриха Эрмлера, и меньше всего их можно упрекнуть в недооценке его.

Заслуживает внимания также и то, что оба автора отмечают одну и ту же характерность для картины и для Эрмлера — это партийность. Если т. Шкловский партийность в картине «Встречный» рассматривает, как зрелище, привлекающее публику, то т. Шнейдер совершенно по-иному расценивает партийность в картинах Эрмлера.

«Первое и основное, что определяет биографию Эрмлера, — это партийность, типичность не только для художника, но для художника пролетариата нашей эпохи».

Тов. Шнейдер вскрывает эту партийность Эрмлера. «Выдвинутый из непосредственно революционной действительности в область киноработы, куда докатывались только слабые отзвуки революции. Эрмлер рос и вырос на этом участке и как художник и как коммунист. Предоставленный в значительной степени собственным силам и классовому чутью, он не только осуществился на нем творчески. История роста его развития есть в то же время и история роста пролетарского влияния на всем участке его работы. В этой связанности — центральный интерес и основное значение Эрмлера и его кинобиографии, и это то главное, без чего невозможны ее понимание и оценка».

Мы привели эту длинную выдержку из статьи т. Шнейдера, потому что она является центральной для характеристики Фридриха Эрмлера.

Именно этим качеством Эрмлера, его глубокой партийностью, определяется и «Встречный».

Партийность — самое характерное во всем творчестве Эрмлера. Именно этим об'ясняется успех картины.

Эрмлер «тенденциозен», политически целеустремлен. Дарование художника не находится в противоречии с его мировоззрением. Оба начала слиты органично. Поэтому его «тенденциозность» правдива и убедительна. Эрмлер тенденциозен в том смысле, что он правдиво изображает действительность, вскрывает ее тенденции, реальные отношения людей, обусловленные советской действительностью. Он не навязывает своим героям тенденциозных поступков, он вскрывает их истинную сущность, показывает их действительные характеры и реальные отношения.

Если художник умеет видеть целое, а не только детали, и если виденное не превращается в его голове в кучу разрозненных фактов, то он всегда найдет тенденцию, заложенную в реальной действительности.

«Встречный» — тенденциозное произведение **именно в этом смысле.** Именно **поэтому Бабченко и другие герои картины индивидуальны, и каждый имеет свою биографию.**

Ни Шкловский, ни Шнейдер не заметили, что **«Встречный» является первой картиной, в которой проблемы социалистического реализма получили конкретное разрешение.**

Художник правдиво вскрыл действительность на заводе, изобразил живых советских рабочих и инженеров, показал их действительные отношения. Вооруженный учением Маркса—Ленина—Сталина, художник сумел заглянуть вглубь и показать людей первой пятилетки.

Социалистический реализм получил свое первое признание в картине «Встречный».

Стоит почитать т. Гардина, как Эрмлер и его группа изучала рабочих на заводе, как работали над художественными образами, чтобы понять как причину успеха картины, так и характер творчества Эрмлера.

Никита Изотов, Громов, Шмидт, Молоков, Блюхер и десятки тысяч ударников и героев Советского союза горячо любимы советским народом. Их любят за то, что в каждом из них **отражена политика партии.**

Работа Фридриха Эрмлера неотделима от его партийной работы, от партии в целом. Шкловский не мог не заметить, что в «Встречном» есть политика партии и что это дорого советскому зрителю, он только не понял, что в этом именно наибольшая заслуга Эрмлера и Юткевича. На совет Шкловского быть скромным и успех «Встречного» записать на текущий счет партии, Фридрих Эрмлер может ответить с большим достоинством:

— Нет большей похвалы для большевика-художника, что в его картине видна политика его героической партии.

Ф. Эрмлер

II

Александр Петрович Довженко называет свой «Аэроград» оборонной картиной. «Ни одна страна в мире,— пишет А. П. Довженко, — ни один участок не является сейчас таким важным в международном отношении, как наш Дальний Восток. В результате целого ряда наблюдений и исследований я пришел к необходимости делать фильму о СССР на Дальнем Востоке в аспекте большой тихоокеанской проблемы, или во всяком случае открыть хотя бы «дверь» в эту проблему. Наша роль на Тихом океане, на этой огромной пятитысячекилометровой границе исключительно важна. Это роль мирового порядка».

Советский мастер, который делал до «Аэрограда» картины «на украинском материале», взялся за Дальний Восток, потому что эта проблема является актуальной для советского государства. Это не погоня за призрачной актуальностью и хроникальной современностью. Довженко не бытописатель и не хроникер, а борец, который участвует своим искусством в социалистическом строительстве.

Таков и Эрмлер. Разные во многом, оба крупнейших художника родственны между собой политической целеустремленностью, активностью, постоянной готовностью бороться на фронте социалистического строительства.

Весь творческий путь Эрмлера — это борьба на фронте социалистического строительства. Его **тематика актуальна** и современна. Как и Довженко, **он не ищет образов в далеком** прошлом, не инсценирует классиков. Его герои — **люди современности, его темы — темы современности.**

Как ни ценны отдельные картины из дореволюционного прошлого, как ни удачны отдельные классики на экране, но отточенным оружием классовой борьбы и социалистического строительства в первую очередь являются картины нашей героической современности.

Сколько режиссеров нашлось в советской кинематографии, которые взялись за колхозную тематику и темы о социалистической переделке деревни? Тематический план 1933 г. не содержал ни одной колхозной темы.

Эрмлер первый взялся за эту тему, взялся потому, что это необходимо советскому государству, пролетарской партии.

Отсталость в области колхозной тематики до сих пор дает себя чувствовать. Много причин обусловили это недопустимое отношение к колхозной тематике, но одна из существенных и первоочередных причин — это необычайная сложность и трудность этих проблем.

И как бы ни были удачны «классики на экране», ими нельзя закрыть огромного прорыва по колхозной тематике.

Ставить колхозную фильму—значит итти по линии наибольшего сопротивления. На это, к сожалению, способны только единицы среди творческих работников. И первый среди них — Фридрих Эрмлер.

Он не раздумывал и не выбирал. Ему было ясно, что работать надо там, где наибольше всего необходимо в интересах социалистического строительства. Эрмлер, как и Довженко, взялся за самое важное, актуальное, современное.

После Эрмлера появились еще два-три колхозных сценария, но поставлен только один: «Крестьяне».

Большевик-режиссер верен себе, он продолжает путь «Встречного».

И точно так же, как некоторые не заметили того нового, что было во «Встречном», — его подлинной партийности, социалистического реализма, обусловивших яркость и красоту картины, — отдельные критики не поняли сценария «Крестьян». Они подошли к сценарию с мерилом, который меньше всего годился. Тов. Брик нашел, что в сценарии—«эпизоды, в которых бойко и весело даны жанровые картинки колхозной жизни и... нечистую силу». «Как только речь заходит о главном персонаже сценария, о животноводе-вредителе Герасиме, вся колхозная идиллия исчезает, как дым, и начинается мрачная средневековая повесть с заговорами, убийствами, духами ада и прочими атрибутами далеко не комедийного характера»...

Дальше т. Брик утверждает, что «Герасим загадочен и неубедителен». Он спрашивает: «Чем обусловлено его вредительство? **Только ли социальным происхождением и мстительностью натуры? Связан ли он с какими-либо контрреволюционными** группами или действует индивидуально, на собственный риск и страх? Чем об'ясняется его горячая любовь к Варваре, женщине совершенно другого, враждебного ему склада? Как это он без всякой предварительной обработки выпаливает ей всю свою контрреволюционную идеологию? Как это он так легко убивает свою горячо любимую жену? И убив, продолжает хитрить и вредить, как ни в чем не бывало? Это не колхозный скотовод, а исчадье ада».

Если т. Брика образ Герасима привел в недоумение, то т. Пакентрейгера заинтересовал образ Варвары Он спрашивает:

— А до этого момента Варвара не чуяла, с кем имеет дело? Варвара не бесплотный, а довольно плотный ангел. Если она так рьяно борется за свиноферму и чует опасность для нее на расстоянии, то как она не может чувствовать этих опасностей для самой себя? Все это не подготовлено, драматизм не нарастает, да если бы и нарастал, то ни психологически, ни житейски не влечет к убийству.

Ошибки критиков «Крестьян» в том же, в чем ошибся т. Шкловский при оценке «Встречного». Тов. Брик не заметил, что Эрмлер вгрызся в сердцевину всей проблемы, дал полноценные реалистические образы колхозной деревни. Показ острой классовой борьбы в период колхозного строительства в ярких художественных образах представителей двух борющихся миров. Большая партийная направленность, большое политическое обобщение вскрыты Фридрихом Эрмлером и его соавторами в «Крестьянах».

Редакция в свое время разобрала высказывания критиков и дала свою оценку сценарию.

Здесь же целесообразно отметить, что путь Фридриха Эрмлера от старого завода и рабочих к деревне и колхозникам лежит на той же линии, которая определяет всю творческую биографию Эрмлера. **Эта линия — линия партии, партийность. Художник Эрмлер — крупный мастер советского киноискусства — идет туда, куда его зовет партийный долг большевика.**

III

Газета отмечает в праздничном номере лучших людей советской кинематографии. Довженко и Эрмлер — крупнейшие мастера художественной фильмы, борющиеся на передовых позициях советской тематики.

Для художника Эрмлера характерна его большая партийная и общественная деятельность.

Он ведет огромную работу, отдается ей со всем своим темпераментом богатой индивидуальности.

Всей своей работой Эрмлер показывает пример большевика-художника.

Мы вправе гордиться Эрмлером и гордимся им.

В семнадцатую годовщину Октябрьской революции кинообщественность приветствует работников советской кинематографии и лучших ее мастеров, работающих над наиважнейшими картинами, — Ф. М. Эрмлера и А. П. Довженко!

Н. РУДЕНКО

В ДНИ ОКТЯБРЬСКИХ ТОРЖЕСТВ

ЛЕНИНГРАД (от нашего корр.).

✱ 5 ноября в Доме кино состоится вечер рассказов операторов Ленинградской фабрики Союзкинохроники о проделанной работе.

✱ Организуются встречи с писателями, учеными, фабрично-заводскими газетами. Во время рабочих перерывов на заводах в ноябре организуются летучки с показом картин.

✱ К октябрьским торжествам Союзкинохроника выпускает три короткометражных фильмы.

Этнографическую картину «Монголия», снятую оператором Беляевым, звуковую фильму к перевыборам советов о превращении Ленинграда в образцовый социалистический город и немую картину, посвященную сельскому хозяйству и промышленности Ленинградской области.

По примеру прошлых лет Московская кинотеатральная сеть принимает самое горячее участие в праздновании Октябрьской революции.

Все кинотеатры Москвы и по фасаду и изнутри художественно оформлены.

Так, «Центральный» и «Авангард» оформлены по фасаду и имеют в фойе выставки на тему: «Как партия организовала и руководила Октябрьским переворотом».

Кинотеатры «Художественный», «Востоккино», «Орион», «Форум», «им. Моссовета» и «I рабочий» все свое оформление, и внешнее и внутреннее, сделали на тему «Перевыборы советов».

Теме «Герой Советского союза» будет отвечать оформление кинотеатров: «Палас», «Темп», «Юный зритель», «Экран жизни» и «III интернационал».

«XV лет советской кинематографии» отражены в оформлении кинотеатрами «Межрабпомом» и «Таганским».

На тему «Строительство метрополитена в Москве» оформлены «Шторм», «5-й рабочий», «Спартак», «Перекоп» и т. д.

7 и 8 ноября 42 кинопередвижки будут работать в рабочих городках метрополитена, в общежитиях заводов, на скверах, бульварах и площадях Москвы. На улицах Москвы будут показаны последние номера «Союзкиножурнала».

■

Все кинотеатры в октябрьские дни организуют кинообслуживание детей. Детские сеансы начинаются с 10 ч. утра и длятся до 2 ч. дня.

■

До 12 ноября при коллективном посещении сеансов кинотеатры обязаны делать скидку со стоимости билетов от 25 до 40 проц.

Бесплатные киносеансы 8 ноября для детей будут начинаться: в 10, 12 и 2 часа дня; для взрослых: в 4, 6, 8 и 10 часов вечера.

В октябрьские дни показываются две новые фильмы: «Три песни о Ленине» и «Чапай».

■

При обслуживании октябрьских дней все кинотеатры Москвы включились в социалистическое соревнование. Лучший будет премирован.

НОВАЯ КИНОПЕРЕДВИЖКА

В ближайшие дни Московский опытный завод треста Киномеханпром сдает в ГУКФ на экспертизу новую немую кинопередвижку пальцевой системы.

Эти передвижки являются первым в СССР и третьим в мире образцом кинопередвижки, применяющим пальцевый механизм для сообщения фильме прерывистого движения при ее прохождении перед проекционным окошком аппарата. Все применяемые в настоящее время системы, как-то: мальтийский крест, или грейфер, являются весьма несовершенными механизмами, они быстро изнашиваются сами и быстро портят пленку.

Пальцевая система является значительно более совершенным механизмом, ввиду полного отсутствия частей, подверженных большому износу. Срок работы новой кинопередвижки лимитируется лишь износом подшипников и шестерен.

Для продления срока работы шестерен последние делаются с модулем, т. е. передвижка сравнительно долго может работать без замены шестерен новыми. Подшипники делаются из специальной графито-бронзовой массы, обеспечивающей надежную работу механизма, так как коэфициент трения в них приближается к коэфициенту трения шарикоподшипников и работа их может происходить в течение нескольких сот часов без пополнения смазки.

Являясь весьма простым в изготовлении, пальцевой механизм сложен теоретически. Московскому опытному заводу после 6-месячной работы удалось произвести графическое построение с последующей математической проверкой всех элементов пальцевой системы.

Наряду с опытным заводом над этим работает также Государственный оптический завод ГОЗ и ГОИ в Ленинграде и НИКФИ в Москве. Однако, насколько нам известно, практических результатов пока нет.

Весь механизм кинопередвижки отличается сравнительной простотой и большой прочностью.

Для освещения могут быть использованы как лампы накаливания от 30 до 500 ватт, так и любой дуговой фонарь кинопроекционного аппарата, если кинопередвижка будет использована в качестве стационара для школ, клубов и т. д.

Ведутся работы над озвучанием этой кинопередвижки.

Ввиду большого интереса, который представляет метод расчета и построения пальцевой системы не только в СССР, но и во всем мире, трестом ассигнованы средства для подбора и предварительной обработки всех материалов, послуживших для расчета системы.

Эта передвижка и звуковая передвижка системы Кальмансона являются двумя основными типами кинопередвижек, которые будут выпускаться в будущем году заводами Киномеханпром. В 1935 г. заводы треста Киномеханпром должны дать стране 1500 кинопередвижек. Одесский завод, осваивающий передвижку Кальмансона, должен в 1935 г. дать их в количестве 1000 шт., а Самарский завод даст в 1935 г. 500 шт. передвижек опытного завода.

Инженер Г. ЗЛОЧЕВСКИЙ

ШОСТКА ДОСРОЧНО ВЫПОЛНИЛА ПРОГРАММУ

(ПО ТЕЛЕГРАФУ)

Шостенская пленочная фабрика ФОКХТ 28 октября досрочно выполнила октябрьскую программу. Выпущено: 4.600 тыс. метров пленки. Сверх плана выпущена вновь освоенная панхроматическая пленка в количестве 50 тыс. метров. Принимаем меры к закреплению достигнутых темпов, улучшению качества и снижению себестоимости.

ГРУЗ, СИДОРЕНКО, БЛОНСКИЙ
Партком — КОТ, фабком — ПЧЕЛИНЦЕВ

115 проц. ПЛАНА

Шостенская пленочная фабрика выполнила октябрьский план на 115 проц.

В октябре было выпущено 5 350 тыс. метров кинопленки, в том числе 280 тыс. кинонегатива, 77 тыс. метров панхроматического кинонегатива.

Переяславльская фабрика в октябре значительно перевыполнила план по выпуску негорючей пленки — 350 тыс. метров за октябрь.

За 10 месяцев Переяславльская фабрика выпустила 2 млн. метров негорючей пленки.

Обе фабрики за 10 месяцев 1934 года дали стране 38.816,4 тыс. метров кинопленки. По сравнению с прошлым годом выпуск пленки за 10 месяцев увеличился более чем в полтора раза и на 8.816 тыс. метров выпущено больше пленки за десять месяцев 1934 г., чем за весь 1933 год.

Сейчас перед пленочными фабриками стоит задача закрепить и развить достигнутые успехи.

С'ЕМКИ НА „САДКО"

11 августа ледокол «Садко» лег в дрейф.

Лед толщиной в 3—3½ метра плотно окружил судно и не пускал ни вперед, ни назад. За 24 дня дрейфа было сделано несколько попыток вырваться из ледяного сжатия, но все эти попытки оставались безрезультатными. Вокруг попрежнему оставалось торосистое, ледяное бесконечное поле. Лед крепко сковал нас и нес дрейфом вперед, к полюсу, со скоростью, доходившей до 15 миль в сутки.

Милях в 50 от нас находилась Северная Земля, однако, мы не могли до нее добраться, ибо «Садко» не в силах был сломить сопротивление льдов. Котлы были потушены, но ледокол молчаливо выжидал малейших разводов, чтобы тотчас же возобновить попытку освободиться от ледяных об'ятий, прорваться в чистую воду и продолжать свой рейс.

Люди не теряли самообладания и под влиянием коллектива втягивались в работу, в развлечения.

Развлечения были самые разнообразные, вплоть до организации шумового оркестра, устраивавшегося на таких «усовершенствованных» инструментах, как консервные банки, ведра, бак из-под бензина, расчески и т. д.

Уходили и на охоту за белыми медведями. Но самое замечательное — это игра в волейбол. Делалось это так: в лед втыкались два багра, натягивалась веревка и, впервые в Арктике, в необследованном, ледяном море (мы находились в белом пятне) на 80-й параллели, раздавалась команда: «По нулю, начинает левая команда». Мяч перекидывался из рук в руки, алели краской молодости лица, громкие голоса, звонкий смех далеко вокруг разносил ветер.

Аппарат «смотрел» на эту игру, необычайную в условиях Арктики. Забывались опасности. Прибавлялись здоровье, бодрость, уверенность.

По утрам, до завтрака, весь экипаж выходил на палубу и занимался физкультурной зарядкой под командой комсомольца-моториста Бориса Фельдмана. В это время обычно ледокол представлял замечательное зрелище: мачты, антенна, борта — все оказывалось покрытым утренним инеем, и было так красиво, что не хотелось оторвать взор.

Был однажды такой случай: неожиданно разнеслись крики — «Медведи, медведи у борта!» Люди бежали по коридору, торопились. Зимовщик т. Лотышев заскочил ко мне в каюту, нахлобучил мне на голову шапку, помог вытащить аппарат.

У борта спокойно разгуливали три медведя. Они никогда не видели людей и, когда появился ледокол, пришли посмотреть, что это такое. Кто-то с палубы им бросил хлеб, они доверчиво его ели. Люди кричали, удивлялись. Кто-то дал команду стрелять, однако мой ассистент Миша воспротивился этому: он держал в руках «аймо», готовясь к с'емкам, но был в таком ажиотаже, что закричал: «Не снимайте, я стрелять буду». Дружный смех был ответом. Уж очень смешно прозвучала эта впопыхах перепутанная фраза. Все же стрелки опустили винтовки и стали ожидать конца с'емки. Медведей убили после двух залпов.

22 августа я с инженером Шандриковым полез в фортик (сосновая часть судна) для проверки заклепок. Оказалось, что там просачивается вода, ибо сжатие льдов вышибло двадцать две заклепки. Начался аврал, по взрыву льдов амоналом и отталкиванию их от борта.

На самом ледоколе ежедневная, напряженная работа не приостанавливалась ни днем, ни ночью. Работали гидрологи, метеорологи. Наша киногруппа приступила к с'емкам внутри ледокола. Специально сконструированные три софита (девять ламп по 500 ватт) освещали штурманскую радиорубку, каюты и т. д. Аппарат запечатлевал на пленке историю завоевания Арктики.

Самой мучительной для меня была мысль о том, что мало пленки, которую я получил при от'езде из Москвы, — всего 2 тыс. метров. Уже было отснято 950 метров, и на случай зимовки пленки оставалось слишком мало. Не советую никому отправляться в Арктику с таким мизерным количеством пленки.

4 сентября с утра подул сильный ветер.

Начальник экспедиции т. Иоффе сообщил нам, что дрейф изменился в сторону юго-запада. К полдню появились разводья, и по узким ледяным трещинам «Садко» начал пробиваться вперед. Вскоре мы оказались в чистой воде.

ЕШУРИН

ДЕПУТАТЫ ОТЧИТЫВАЮТСЯ

Рынкова М. М.

МОСКОВСКАЯ ФАБРИКА ТЕХФИЛЬМ

1930 год. Территория, где сейчас высятся стройные корпуса Потылихи, окаймленные зелеными насаждениями, представляла собой строительный участок, заваленный кучами щебня и мусора. Фабрика только еще рождалась.

И в эту пору меня в числе еще нескольких товарищей избрали в члены Московского совета. Я была на Потылихе председателем депутатской группы. В первую очередь занялась созданием крепкого ядра активистов советской работы. 40 секционеров сгруппировалось вокруг нас. Это уже была сила, которую можно было направить на борьбу за построение фабрики. Мы все включились в работу по скорейшему завершению строительства фабрики. На всех участках, в котельной, в столярной, во дворе — везде были расставлены советские посты, которые помогали работе и контролировали ее.

А работы было очень много. Не было канализации, водопровода, транспорта для доставки людей на фабрику.

Борьба за эти участки была непосредственной работой депутатской группы. И надо сказать многого добились депутаты.

Создание столовой на фабрике было в большой степени делом члена Совета осветителя М. Беляева.

Кандидату Райсовета монтажнице Наде Румянцевой досталея, как она называла его, «прозаический участок»: очистка двора от мусора. Много поработала т. Румянцева над тем, чтобы превратить двор в живописный, подлинно поэтический участок.

Каждый фабричный участок имел своих энтузиастов-депутатов, болеющих за дело и отвечающих за него перед депутатской группой.

Кроме руководства депутатской группой на Потылихе, я еще работала в секции Наробраза ответственным секретарем театральной подсекции. Репертуарные вопросы театра, его идеологическое направление, изучение театрального коллектива, и т. п. — все это для меня, простой работницы, было не просто решать, и много приходилось работать над собой, чтобы умело руководить таким культурным учреждением, как театр.

Бригада, которой я руководила, оказала в 1932 г. большую помощь театру Р. Н. Симонова, который не имел постоянной производственной базы и вынужден был кочевать из одного помещения в другое. Силами нашей бригады было изыскано помещение для театра Симонова и Трама (Театра рабочей молодежи). Работа в театральной секции включала в себя и целый ряд других вопросов: организацию театральной работы в рабочих клубах, работу со зрителем и т. д.

В 1933 г. я работала по охране детства. Пионеркоммуна «Спартак», к которой я была в это время прикреплена, имела разваленное хозяйство. Шесть хозяйственных учреждений должны были шефствовать над коммуной, но фактически бездействовали. Вернуть к жизни шефов, наладить нормальную жизнь коммуны, вывезти на лето детей на дачу — вот что было моей задачей в «Спартаке».

В 1933 г. нынешняя фабрика Союзтехфильм была еще одним из цехов Потылихи. В это же время по постановлению ГУКФ она была выделена в самостоятельную фабрику, которая должна была наладить производство научно-технических фильм.

Нужно было создавать новую техническую базу, бороться за каждый с'емочный аппарат, за каждый кусок фундуса. Мне как члену Московского совета особенно ответственной представлялась работа по созданию фабрики.

За все 3½ г. работы в Совете я лишь два раза пропустила пленумы, и то по уважительной причине.

Работала с большим интересом и увлечением. Советская работа значительно повысила мой культурно-политический уровень.

Любопытно, что я благодаря этой работе приобрела ряд новых квалификаций, (администратор театра, педагог). Были попытки перебросить меня на эти работы. Сейчас я работаю секретарем парткома фабрики Союзтехфильм и учусь в Горкомвузе им. Свердлова.

Фабрика наша сейчас готовится к перевыборам советов. Избирать в совет фабрика будет впервые. К VII с'езду советов советская кинематография обогатилась новой крупной базой производства технических фильм. Это лучший подарок с'езду. Организованный поход им. VII с'езда советов направлен на выполнение производственной программы досрочно — к 15 декабря на 100 процентов. Это будет достигнуто.

ЗА ОБРАЗЦОВУЮ КИНОУСТАНОВКУ

(ОБЯЗАТЕЛЬСТВА К 15-летию СОВЕТСКОГО КИНО)

Вместо полукустарных частновладельческих с'емочных ателье и кинолавочек, — современные гигантские кинофабрики и прекрасные кинотеатры с современным советским оборудованием — таков итог, с которым мы приходим к 15-летнему юбилею советской кинематографии.

За последний год число звуковых установок сильно возросло. Но несмотря на рост техники записи звука и вполне удовлетворительное состояние качества звуковоспроизводящей аппаратуры в большинстве кинотеатров и особенно в клубах наши лучшие фильмы звучат очень плохо.

МЫ, РАБОТНИКИ СЕКТОРА ПРОСМОТРА ГУКФ ПРИ СНК СССР, для обеспечения и закрепления высокого качества и стабильности работы киноустановок **ОБЯЗУЕМСЯ: содержать звуковоспроизводящие киноустановки Сектора в таком состоянии, чтобы они являлись образцом для всей киносети. Мы обязуемся освоить в кратчайший срок всю новую звуковоспроизводящую аппаратуру.** Кроме того **мы обязуемся привести в образцовое техническое и эксплоатационное состояние одну из самых технически отсталых клубных звукоустановок г. Москвы.** Наконец, **мы будем бороться за высокую производственную и трудовую дисциплину и за первое место среди лучших общественных работников нашего профсоюза.**

Считая показ фильм чрезвычайно важным общественно-политическим делом, мы вызываем всех работников киносети включиться в активную работу по изучению и освоению нашей советской звуковой аппаратуры и вести непрерывную борьбу за улучшение качества демонстрации фильм.

Персонально вызываем на соцсоревнование работников проекции кинотеатра «Ударник» в Москве и кинотеатра «Титан» в Ленинграде.

Проверку взятых обязательств поручаем нашей газете «Кино».

ТЮРИН А., ЯКОВЛЕВ И., ПОПОВ Л., НАРОЖНЫЙ В., ТЮРИН В., СКВОРЦОВ А., СОЛЯКОВ К., КАДЯНОВА Т., КАДЫШ А.

в ЦК союза

★ Мы уже указывали (в номере от 4 октября) на ряд ненормальностей, имевших место в работе фабкома треста Востокфильм. Президиум ЦК принял решение, в котором об'явил строгий выговор тт. Багажееву, Макарову, Козлову и Беловой (членам фабкома) за проявленную бездеятельность. Что касается т. Блюма (быв. пред. фабкома), заслуживающего наказания за допущенный им развал работы, то дело о нем решено передать в партком по месту его новой работы. Одновременно президиум наметил ряд конкретных мероприятий для оздоровления и улучшения работы фабкома. С этой же целью к фабкому для помощи прикреплен до конце года член президиума ЦК т. Оцеп.

★ На Московском кинокомбинате с 15 сентября начала работать студия киноактера. Благодаря хорошо проведенной подготовке, учеба быстро пошла нормальным путем: бесперебойно ведутся занятия, посещаемость значительна, удовлетворительна и материальная обеспеченность.

Президиум ЦК союза кинофоторaботников принял решение о предоставлении всем студентам студии, перешедшим сюда из актерского факультета ГИК, возможности закончить курс актерского мастерства в текущем году под руководством т. Захавы с тем, чтобы дальнейшее их обучение киноактерскому мастерству поручить т. Рошалю.

Особое внимание уделено решением президиума вопросам наилучшего удовлетворения нужд студийцев в области питания, снабжения, жилья и др.

■

Московский Дом кино разработал план своих работ. Намечена широкая программа концертных и литературных вечеров, просмотров и дискуссий по кинофильмам, вечеров, посвященных творчеству отдельных киномастеров, докладов на научные темы и т. п. Однако, как правильно указал т. Бляхин в своем выступлении на президиуме ЦК союза, посвященном обсуждению этого плана, программа работ имеет некоторую декларативность, не разработана с необходимой тщательностью, не собрана вокруг определенных целевых стержней, не оформлена тематически.

Что это так, свидетельствует хотя бы следующее обстоятельство: за пять дней до начала реализации ряда мероприятий, предусмотренных планом, еще не было договоренности с научными, литературными и артистическими силами, нет еще правильно поставленной работы по созданию актива.

Возникает, естественно, опасение подкрепляемое малоудовлетворительной программой пятнадцатидневки что деятельность Дома кино сведется в основном к устройству просмотров и создает значительные трудности в привлечении к участию в работе Дома кино ведущих творческих работников.

После высказываний ряда товарищей были намечены конкретные мероприятия по улучшению деятельности Дома кино.

В своем решении президиум ЦК указал Дому кино на необходимость в дальнейшем широко повести воспитательную работу в области специально творческой с привлечением лучших теоретических сил кинодраматургии и смежных областей искусств, устраивать диспуты по основным проблемам кинотворчества (наряду с дискуссионными просмотрами фильм). Одновременно деятельность Дома кино должна быть насыщена развлекательными мероприятиями (высокого художественного уровня) с привлечением лучших музыкальных и артистических сил Союза и иностранцев.

Должны быть организованы выступления (доклады) крупных политических деятелей. Необходимо проводить литературные вечера и лекции деятелей науки и техники по определенным тематическим циклам.

Президиум указал и на необходимость наладить тесную связь с общественностью кинофабрик Москвы, чтобы этим самым обеспечить крепкую связь с производством и лучшее проведение массовых мероприятий.

В ближайшее время в Доме кино будет проведено выездное заседание президиума ЦК союза совместно с творческим активом для обсуждения ряда вопросов, связанных с дальнейшим укреплением и улучшением деятельности Дома кино.

ИЗВЕЩЕНИЯ

5 ноября — вечер, посвященный XVII годовщине Октябрьской революции, организуемый Москинокомбинатом.

6 ноября — дискуссионный просмотр звуковой фильмы «Чапаев» производства Ленкинокомбината, режиссеры — бр. Васильевы. Начало в 8 часов вечера.

8 ноября — в 1 ч. дня утренник для детей членов Дома кино. В программе: новая фильма «Разбудите Леночку» реж. А. Кудрявцева. Спектакль Кукольного театра.

В 9 час. веч. — вечер отдыха для членов Дома кино и их семей.

9 ноября — дискуссионный просмотр фильмы Москинокомбината «Веселые ребята» («Джаз-комедия»). Вступительное слово реж. Г. Александрова. Начало в 8 ч. 30 мин. вечера.

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполномоч. Главлита В—81642.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.